

"Der Körper hat es dann auszubauen" zum Verhältnis von Körper, Sprache und (Re)Produktivität bei Unica Zürn

Morrien, Rita

Veröffentlichungsversion / Published Version
Zeitschriftenartikel / journal article

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:
Verlag Barbara Budrich

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Morrien, R. (1997). "Der Körper hat es dann auszubauen" zum Verhältnis von Körper, Sprache und (Re)Produktivität bei Unica Zürn. *Freiburger FrauenStudien*, 1, 73-90. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-318553>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-SA Lizenz (Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-SA Licence (Attribution-ShareAlike). For more Information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

“Der Körper hat es dann auszubaden”

- zum Verhältnis von Körper, Sprache und (Re)Produktivität bei Unica Zürn

Rita Morrien

Unica Zürn - hinter diesem Namen verbirgt sich eine Frau, die uns mit ihrem Leben wie mit ihrem Schreiben in Ratlosigkeit versetzt. Ihre Texte lösen bei der ersten Begegnung Befremden und Unbehagen aus oder - positiver formuliert - (Er)Staunen. Aber auch nach wiederholter Lektüre will sich keine Vertrautheit einstellen, bleibt vielmehr der Eindruck der Distanz. Oft scheinen die Worte nicht zusammenzupassen oder gewaltsam wieder auseinanderzustreben. Und fast immer entpuppt sich das Rangieren der Buchstaben und Wörter schließlich als Versuch der Autorin, ein Bild von sich selbst zu konstruieren bzw. zu rekonstruieren. Ein Unterfangen, bei dem die Angst vor dem Fremden im Selbst immer gegenwärtig ist:

Wie von einem vor langer Zeit gründlich zerschlagenen Mosaikbild schwimmen die Jahre seine Splitter an mein Ufer. Selten ein größeres Stück. Da hieß es also sammeln. Sorgfältig Splitter zu Splitter zu legen. So ist, unendlich langsam, die Ahnung vom Bild entstanden... Der Splitter, näher betrachtet, war übrigens nicht gerade der Winzigste - ein bißchen größer als eine Erbse vielleicht --. Ah, sollten diese Splitter vielleicht “Fremdkörper” sein? Entsetzlicher Gedanke! Daß ich nicht eher daran gedacht habe!¹

Im folgenden wird es um das Verhältnis von Körper, Sprache und weiblicher (Re)Produktivität gehen.² Dieser Themenkomplex gerät bei der Beschäftigung mit den Texten Zürns auf die eine oder andere Weise unweigerlich ins Blickfeld. Radikaler als viele andere Schriftstellerinnen ihrer oder auch anderer Generationen zerstört Zürn die (Sicherheits)Grenze zwischen ihrem Werk und ihrem Leben, zwischen Schrift und dem weiblichen Körper. Die Realität wird von der Fiktion eingeholt, der reale, leibhaftige (Frauen)Körper, ihr eigener nämlich, gewaltsam mit dem vorher im literarischen Text imaginierten Körper

¹ Unica Zürn: *Das Weiße mit dem roten Punkt*. In: *Gesamtausgabe*, Bd. 4.1. Hg. von Günter Bose und Erich Brinkmann. Berlin 1991, S. 79-92, hier S. 89/91.

² Siehe auch Morrien, Rita: *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*. Würzburg 1996.

in Übereinstimmung gebracht - unübersehbar spätestens dann, wenn die Autorin ihren Selbstmord exakt nach einem Muster inszeniert, das sie wenige Jahre zuvor in der Erzählung *Dunkler Frühling* entworfen hatte. Der Körper steht im Mittelpunkt der unterschiedlichen Produktionsweisen Zürns: als Motiv, als Medium, als Arbeitsmaterial, als Projektions- und Angriffsfläche für ein breites Spektrum an Ängsten, Aggressionen und anderen überwiegend negativen Emotionen.

Im Mittelpunkt meiner Überlegungen stehen die Texte *Der Mann im Jasmin* und *Dunkler Frühling*, anhand derer die folgenden drei Aspekte untersucht werden: Erstens zeichne ich nach, wie Zürn den weiblichen, insbesondere den mütterlichen Körper präsentiert, zweitens gilt es herauszukristallisieren, welches Verständnis von (weiblicher) Produktivität in den genannten Prosatexten vermittelt wird. Und drittens möchte ich am Beispiel der Anagrammpraxis Zürns deutlich machen, inwiefern Sprache und Körper in einem tatsächlich wörtlich bzw. fleischlich zu nehmenden Verhältnis der Analogie zueinander stehen. Zunächst aber einige Informationen zum Leben der Autorin,³ welches - wie bereits angedeutet - von ihrer Arbeit nicht zu trennen ist. Leben und Schreiben sind derart ineinander verzahnt, daß auch in privaten Aufzeichnungen, Briefen und Tagebüchern häufig die personale Form - "sie" - verwendet wird. Ein "ich" meldet sich kaum jemals zu Worte, weder in privaten Notizen noch in literarischen Texten, soweit diese Trennung überhaupt vorgenommen werden kann. Eine Ausnahme bilden vor allem die Äußerungen, in denen es ausdrücklich um die Fremdheit gegenüber dem eigenen Leben, der Persönlichkeit und der Arbeit geht: "Nach dreiundvierzig Lebensjahren ist mein Leben noch nicht 'mein Leben' geworden. Es könnte ebensogut das Leben eines anderen sein."⁴

Unica Zürn wird am 6. Juli 1916 in Berlin/Grunewald geboren. Sie wächst in finanziell gesicherten, fast herrschaftlich zu nennenden Verhältnissen auf, leidet jedoch unter der häufigen Abwesenheit ihres Vaters und der Kälte und Ablehnung, die ihr von seiten der Mutter widerfahren. Nach der Schule nimmt sie zunächst eine Stelle als Archivarin und Werbefilmdramaturgin bei der Ufa an. In dieser Zeit knüpft sie erste Kontakte zu der Künstlerszene in Berlin, entscheidet sich 1943 aber für eine bürgerliche Existenz als Ehefrau des zwanzig Jahre älteren Kaufmannes Erich Laupenmühlen. 1949 wird die Ehe wegen andauernder Untreue Laupenmühlens geschieden, die beiden Kinder werden

³ Bei dem biographischen Überblick stütze ich mich vor allem auf die Untersuchung von Franziska Schneider: *Unica Zürn. Zu ihrem Leben und Werk*. Zürich 1979. Unveröffentlichte Lizentiatsarbeit, S. 2-28.

⁴ Zürn: "Das Weiße mit dem roten Punkt." In: *Gesamtausgabe Bd. 4.1*, a.a.O., S. 92.

trotz der eindeutigen Schuldfrage dem Vater zugesprochen. Folgende Äußerung aus dieser Zeit gibt Aufschluß über die psychische Disposition, vor allem das fehlende Selbstvertrauen Unica Zürns:

Unkas (Zürns Ehemann, d. Verf.) Untreue lässt sich vielleicht entschuldigen: Nach der Geburt von Katrinchen hatte sie der Arzt so "zugenäht" dass sie die Liebe mit Unkas nur unter Schmerzen machen konnte, - "faire l'amour" - wie die Franzosen sagen. Unkas, der wie fast jeder Mann es liebte, mit seiner Frau die Liebe zu machen, - der sehr erotisch war - suchte bei anderen, jüngeren Frauen seine Befriedigung.⁵

Nach der Trennung von ihrer Familie versucht Zürn, sich mit Kurzgeschichten und Märchen für Rundfunk und Tageszeitungen über Wasser zu halten, ohne allerdings viel Vertrauen in ihre schriftstellerischen Fähigkeiten zu setzen.

1953 begegnet sie dem Maler und Schriftsteller Hans Bellmer, der in surrealistischen Kreisen vor allem als Konstrukteur der "Puppe" Popularität genießt.⁶ Zürn folgt ihm nach Paris und bleibt, von einigen durch ihre psychische Erkrankung bedingten Unterbrechungen abgesehen, bis kurz vor ihrem Tod seine Lebensgefährtin. Über das Zusammenleben mit ihm hüllt sie sich weitgehend in Schweigen, wohl in erster Linie aus Respekt vor Bellmers erklärter Abneigung gegenüber privater Indiskretion. Bellmer selbst scheut sich hingegen nicht, die Lebensgefährtin als Modell für seine immer ausgefeilteren, obszön-perversen Konstruktionen eines weiblichen Plastiktorsos zu benutzen, sie in entwürdigenden Posen - nackt und zusammengeschnürt wie ein Paket - zu fotografieren und diese intimen Fotos als künstlerisches Dokumentationsmaterial zu publizieren.⁷ Wegen einer in Paris eingeleiteten, dort aber verpuschten Abtreibung kehrt Zürn 1958 für kurze Zeit nach Berlin zurück. Nicht nur der komplizierte Ablauf, sondern vor allem Bellmers Einflußnahme auf die

⁵ Zürn: "Kinder Lesebuch." In: *Gesamtausgabe*, Bd. 5. Berlin 1989, S. 59-76, hier S. 75.

⁶ Über das Verhältnis zwischen Bellmer und Zürn vgl. Weigel, Sigrid: "Hans Bellmer - Unica Zürn. Junggesellenmaschinen und die Magie des Imaginären." In: dies.; Stephan, Inge (Hg.): *Weiblichkeit und Avantgarde*. Berlin/Hamburg 1987, S. 187-230.

⁷ Über Zürn als Modell für Bellmers "Puppe" vgl. Wysocki, Gisela von: "Weiblichkeit als Anagramm: Unica Zürn." In: dies.: *Die Fröste der Freiheit. Aufbruchphantasien*. Frankfurt a.M. 1981. S. 37-54, hier S. 45. "Die 'Puppe' ist die durch Zerstörung archaisch reduzierte Frau. Sie ist die Protagonistin eines absoluten kulturellen Vakuums, befreit von den Bildern und Mythen 'des Weiblichen'. Die 'Puppe' ist ein neues Bild in der Kette der Verrätselungen: Bild der Freiheit durch Zersplitterung, Zerstückelung. Maß genommen am Körper der Unica Zürn."

Entscheidung für den Abbruch der Schwangerschaft führen dazu, daß sie sich nur schwer von diesem Schlag erholt. "Bellmers Ankündigung, er werde irgendwann dem Inzest mit seinen Töchtern nicht widerstehen können, habe sie tief berührt und hoffnungslos gemacht."⁸ So erklärt eine Freundin die depressiven Verstimmungen der Schriftstellerin in der Folgezeit.

1959 trennt Zürn sich zeitweilig von Bellmer. Erste Anzeichen einer gravierenden psychischen Erkrankung stellen sich ein. Die Autorin zerstört sämtliche Manuskripte ihrer Zeitungsgeschichten in einer "Wahnsinnskrise", so ihre eigene Charakterisierung des Vorfalles.⁹ Von Oktober 1959 bis Februar 1960 ist Zürn in der Nervenlinik Berlin/Wittenau zwangsinterniert. Nach der Entlassung kehrt sie zu Bellmer nach Paris zurück. Aus den wenigen Äußerungen, die sie über ihr Verhältnis zu dem Lebensgefährten macht, geht hervor, daß beide nicht zuletzt aus Angst vor dem Alleinsein an der problematischen Beziehung festhalten. Die Phasen der (relativen) psychischen Stabilität sind fortan nur noch von kurzer Dauer. Im September 1960 wird Zürn in die psychiatrische Klinik "Saint Anne" in Paris eingewiesen, wo sie die nächsten zwei Jahre verbringt. Vom Sommer 1964 bis November des gleichen Jahres hält sie sich in "La Fond" in La Rochelle und von Juni bis September 1966 im "Maison Blanche" in Neuilly-sur-Marne auf. Während der Klinikaufenthalte ist sie, abgesehen von einigen Zeichnungen und vereinzelt Anagrammen, kaum künstlerisch produktiv. In den Phasen dazwischen entstehen jedoch einige ihrer wichtigsten Texte, vor allem *Der Mann im Jasmin* (a.a.O.), an dem sie in den Jahren 1964 bis 1966 arbeitet, und die autobiographische Kindheitserzählung *Dunkler Frühling* (a.a.O., 1967). Ende 1969 erleidet Hans Bellmer einen Schlaganfall, von dem er sich nur schwer erholt. Von ärztlicher Seite nimmt er den Rat an, auf ein weiteres Zusammenleben mit Zürn - da eher gesundheitsschädlich - zu verzichten. Für kurze Zeit, von Dezember 1969 bis zum 17. Januar 1970, hält Zürn sich freiwillig im "Maison Blanche" auf. Nach wenigen Monaten "draußen" folgt ein weiterer Aufenthalt in der Klinik "Château de la Chesnai" von Mai bis Oktober 1970. Nach ihrer Entlassung trifft Zürn sich am 17. Oktober 1970 ein letztes Mal mit Bellmer. Es steht fest, daß ein weiteres Zusammenleben unmöglich ist. Bellmer erklärt sich aber bereit, seine langjährige Lebensgefährtin finanziell zu unterstützen. Kurze Zeit nach dieser Begegnung, am 19. Oktober 1970, stürzt Zürn sich aus dem Fenster - eine beinahe exakte Rein-

⁸ Zitiert nach dies.: *Gesamtausgabe*, Bd. 5. Anmerkungen der Herausgeber Bose und Brinkmann, a.a.O., S. 235.

⁹ Auf diese (Selbst-)Vernichtungsarbeit spielt Zürn in mehreren Texten an, u.a. in: *Der Mann im Jasmin* (*Gesamtausgabe*, Bd. 4.1, a.a.O., S. 135-255, hier S. 229).

szenierung des drei Jahre zuvor in *Dunkler Frühling* beschriebenen Selbstmordes der Protagonistin.

Nach diesem Überblick über das Leben der Autorin komme ich nun zum ersten Aspekt meiner Untersuchung, zu der Präsentation des weiblichen bzw. mütterlichen Körpers bei Zürn. In *Dunkler Frühling*, eine Erzählung, die nach den Angaben der Autorin stark autobiographische Züge hat, wird die psychosexuelle Entwicklung eines *namenlosen* kleinen Mädchens bis zu ihrem Selbstmord geschildert. Dieser Selbstmord erscheint als unmittelbare Folge der problematischen Beziehungen innerhalb der Familie. Auffällig ist, daß das Mädchen mit schwärmerischer Liebe an einem - überwiegend abwesenden - Vater hängt. Dieser Vater wird stark idealisiert, er ist der Mann, der "durch seinen Charme gottähnlich ist" (DF 186). Im Zuge dieser Idealisierung wird er von seiner Sexualität gewissermaßen gereinigt. Im Gegensatz zu dem idealisierten Vater wird die Mutter auf das rein Körperliche reduziert. Sie ist Repräsentantin einer als bedrohlich und unrein empfundenden Sexualität:

An einem langen Sonntagmorgen kriecht sie zu ihrer Mutter ins Bett und erschreckt sich vor diesem großen, dicken Körper, der seine Schönheit schon verloren hat. Die unbefriedigte Frau überfällt das kleine Mädchen mit offenem, feuchtem Mund, aus dem sich eine nackte Zunge herausbewegt, lang wie das Objekt, das ihr Bruder mit seiner Hose verhüllt. Entsetzt stürzt sie aus dem Bett und fühlt sich tief gekränkt. Eine tiefe und unüberwindliche Abneigung vor der Mutter und der Frau entsteht in ihr. (DF 174/175)

Beschrieben wird hier eine Vereinnahmung durch den mütterlichen Körper, die von dem Mädchen als Vergewaltigung empfunden wird. Der gesamte Körper der Mutter erscheint als eine triebhaft bewegte, bedrohliche, unschöne Fleischsmasse, die größten körperlichen Widerwillen auslöst. Julia Kristeva beschreibt in *Powers of Horror* ein ähnliches Phänomen, nämlich die als furcht- und ekelerregend empfundene Macht der Mutter, welche in ihrer vereinnahmenden Körperlichkeit das noch fragile Subjekt zu verschlingen droht.¹⁰ Die Angst vor der Vereinnahmung wächst zwangsläufig, wenn eine Vaterfigur, die

¹⁰ Vgl. Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York 1982, S. 1-18. Kritisch anzumerken ist, daß es sich bei Kristevas "Abjekt"-Begriff im Grunde um eine Adaption der Freudschen Theorie von der die Ich-Konstituierung des Kindes gefährdenden mütterlichen Vereinnahmung handelt. Der Anspruch der Mutter, als eigenständiges Subjekt anerkannt zu werden, wird auch hier nicht ausreichend berücksichtigt. Zu Kristevas "Abjekt"-Theorie vgl. auch Oliver, Kelly: *Reading Kristeva: Unraveling the Double-bind*. Bloomington/Indianapolis 1993, S. 48-68.

die Mutter-Kind-Symbiose auflösen und das sich konstituierende Subjekt in die Außenwelt einführen soll, fehlt: "Ohne diese 'Ablenkung' der Mutter durch einen Dritten bedeutet der enge Kontakt zur Mutter für das Kind jedoch eine Abjektion oder ein Verschlingen ..." ¹¹.

Das Muster des idealisierten Vaters und der auf das Körperlich-sexuelle reduzierten Mutter wiederholt sich in dem Prosatext *Der Mann im Jasmin* (auch hier ist die Hauptfigur im übrigen eine namenlose *sie*). Die Entsexualisierung der Vaterfigur wird sogar noch radikalisiert: insofern nämlich als es sich bei dem *Mann im Jasmin* um die *Vision* eines *gelähmten*, also weitgehend bewegungsunfähigen Mannes handelt: "Da erscheint zum ersten Mal die Vision: der Mann im Jasmin! ... Er ist gelähmt! Welch ein Glück. Er verläßt nie den Sessel in seinem Garten, wo der Jasmin auch im Winter blüht." (MJ 137) Die Mutter dagegen erscheint erneut als triebbewegter, verschlingender Körper: "Da wälzt sich ein Berg von lauem Fleisch, der den unreinen Geist dieser Frau einschließt, über das entsetzte Kind, und sie flieht für immer die Mutter, die Frau, die Spinne!" (MJ 137) Die Mutter fungiert als Projektionsfläche für alles Böse und Bedrohliche; ihr Körper ist Inbegriff einer extrem negativ konnotierten, mit Obszönität und sadomasochistischer Perversion assoziierten Sexualität. Die panische Flucht vor der Spinne bedeutet nicht nur eine Abwendung von der Mutter, sondern vom weiblichen Geschlecht überhaupt - und damit auch die Nichtakzeptanz der eigenen Geschlechtsidentität und des eigenen Körpers.

In den "Eindrücken aus einer Geisteskrankheit" - so der Untertitel von *Der Mann im Jasmin* - erweist sich das unmögliche Mutter-Tochter-Verhältnis als eine Ursache für die psychischen Störungen der namenlosen Protagonistin. Während ihrer Aufenthalte in psychiatrischen Kliniken kristallisiert sich für sie die Gleichung Körper = Krankheit bzw. Gefängnis heraus. Die "verrückten" Mitpatientinnen stellen gerade in ihrer scheinbar überflutenden, grenzenlosen Körperlichkeit eine existentielle Bedrohung für sie dar. Denn mehr noch als die "normale" Frau verliert die "verrückte" Frau in der Klinik - bedingt durch Krankheit und Medikamente - jegliche Kontrolle über ihren Körper, so die Erfahrung der Hauptfigur. Voller Abscheu und Schrecken beobachtet sie die "erotische Krise" einer Mitpatientin: "Sie scheint jetzt eine ganze Invasion von Männern zu empfangen". (MJ 209) An anderer Stelle wird ein voluminöser Frauenkörper beschrieben, der mehr Ähnlichkeit mit einem sich mechanisch füllenden und leerenden Gefäß als mit einem menschlichen Körper besitzt:

... diese Bewegungen scheinen dieser Frau vielmehr dazu zu verhelfen, eine innere Kloake umzurühren, bis ein Strom von Beschimpfungen

¹¹ Dies.: *Geschichten von der Liebe*. Frankfurt a.M. 1989, S. 39.

sich aus ihrem Munde ergießt. Auf diese Weise "leert" sie sich und setzt sich zufrieden an den Tisch, um mit einem Berg von Nahrung, den sie in sich hineinfrißt, die Kloake wieder zu füllen. (MJ 152)

Der weibliche Körper als "Kloake", dieses Bild korrespondiert mit Kristevas "Abjekt"-Begriff, nach dem der mütterliche Körper vom Kind als grauen-erregende, verschlingende Macht, die verdrängt und vernichtet werden muß, empfunden wird.¹² Die Abscheu vor dem weiblichen Körper wirkt sich zwangsläufig auf den Umgang der Protagonistin mit ihrem eigenen Körper aus. Dieser soll möglichst zum Verschwinden gebracht oder zumindest auf ein Minimum reduziert werden - und zwar durch eine systematisch praktizierte Aushungerung: "Sie braucht keine Nahrung." (MJ 158) In der Klinik wird ihre Magerkeit mit Tadel - da der Genesung im Wege stehend - registriert: "Sie wiegt 85 Pfund, und man wundert sich über ihre Magerkeit. Man ermahnt sie, viel zu essen, sonst könnte sie nie gesund werden." (MJ 176) Gegen das Konzept, "(w)er hier dicker und dicker wird, dessen Nerven werden widerstandsfähig" (MJ 237), rebelliert sie, indem sie ihr Essen heimlich verschwinden läßt. Die Weigerung zu essen ist nicht nur als Kritik an einem absurd anmutenden Psychiatriekonzept zu verstehen. Vielmehr weist die schon vor der Internierung zumindest latent vorhandene Magersucht auf eine gestörte Geschlechtsidentität, auf die Ablehnung der weiblichen Rolle hin.

Die Weigerung zu essen korreliert mit der "schönen" Phantasie von einem blutleeren - also toten - Körper. Es bleibt nicht bei der Phantasie; in einer Nacht versucht die Protagonistin, sich mit Flaschenscherben die Pulsadern aufzuschneiden:

Sie schneidet und schneidet und fühlt auch wirklich das Blut herausströmen. ... Sie stellt sich vor, wie man sie am nächsten Tag tot in ihrem Bett finden wird - wie man schließlich das Blut unter der Türe hervor bis in den Gang draußen *strömen* sieht - über diesen angenehmen Vorstellungen schläft sie ein und erwacht am Morgen in ihrem blutigen Bett. (MJ 201)

Das Phänomen Blutarmut oder -verlust taucht mehrfach auf; immer wird es mit Befriedigung und Lust an der Selbstzerstörung registriert, was auf Lebensüberdruß und Todessehnsucht schließen läßt. Darüber hinaus wird hier die tradierte Vorstellung vom unreinen Blut/Fleisch der Frau in autoaggressiver Weise reflektiert. Die Psychoanalytikerin Louise J. Kaplan weist darauf hin,

¹² Dies.: *Powers of Horror*, a.a.O.

daß ausströmendes Blut bzw. der Gedanke daran als Befreiung von der inneren "bösen" Mutter oder aber als Identifizierung mit der erniedrigten, kastrierten, blutenden Mutter erlebt werden können.¹³ In *Der Mann im Jasmin* scheint vor allem ersteres der Fall zu sein.

Der weibliche Körper bei Zürn ist immer auch ein gequälter Körper. Erfahrungen wie Defloration, Gebären und Abtreibung werden zwar nicht explizit thematisiert, fließen aber auf der metaphorischen Ebene in den Text ein. Mehrfach ist die Rede von durchstochenen, blutigen Körpern und von furchteinflößenden spitzen Gegenständen:

Aber gleich kommt man hier mit einer Nadel. Diese Nadel will man ihr in ihre Ader hineinstecken. Aber diese Nadel wird zum Monstrum! Eine Nadel zu dick, zu lang, zu gefährlich - ein Mord-Instrument! (MJ 234)

In kaum verhüllter Form schlägt sich hier die Angst der Frau vor der gewaltsamen Penetration nieder. An anderer Stelle spricht eine Mitpatientin im Wahnsinnsdelirium von der "abgequetschten Frucht". "Als sollte das die Erinnerung an eine Abtreibung oder an eine Sterilisierung sein" (MJ 194), so die bezeichnende Assoziation der Protagonistin. Das Körpergedächtnis der Frau ist besetzt von negativen Erfahrungen - kein Wunder also, daß dieser Körper zum Verschwinden gebracht werden soll.

Die Ablehnung der weiblichen Geschlechtsidentität und das extrem negative Körperempfinden bedingen und verstärken einander. Körper wie Geschlecht werden als Gefängnis erfahren. Die einzige Möglichkeit der Befreiung scheint darin zu liegen, sich des Körpers - und damit der Geschlechtszugehörigkeit - zu entledigen, was natürlich erst durch den Tod möglich ist. Hierauf zielen konsequenterweise auch die Aushungerungs- und Ausblutungsambitionen der Protagonistin ab. Das Ausgeliefertsein an den Körper wird grundsätzlich als eine Ursache des menschlichen Wahnsinns benannt. So ist es nicht verwunderlich, daß "sie" sich in der Klinik durch die Beobachtung der anderen "Verrückten" noch stärker und unausweichlicher mit dieser Problematik konfrontiert sieht:

Als sie erwacht, fällt ihr erster Blick auf einen Menschen - nicht Mann - nicht Frau. Von Zeit zu Zeit trinkt dieser Mensch aus einem weißen Krug, der auf seinem Nachttisch steht. Wie geht es zu, daß sie hier, in St. Anne, wie dort, in Wittenau, nicht weiß, zu welchem Geschlecht ein Mensch gehört, den sie vor sich sieht?

Und dieser Krug mit dem Getränk? Wird hier eine besondere Kur

¹³ Kaplan, Louise J.: *Weibliche Perversionen. Von befleckter Unschuld und verweigerter Unterwerfung*. Hamburg 1991, S. 407.

gemacht, deren Ergebnis die Entscheidung bringen wird, ob dieser Mensch zum Mann oder zur Frau wird? ... Hier will jemand erlöst werden - das ist gewiß. (MJ 236)

Das biologische Geschlecht (sex) wird hier nicht als unhinterfragbare, natürliche Tatsache begriffen, sondern als psychosexuelle Zwangsmaßnahme oder - um es mit der amerikanischen Philosophin Judith Butler zu sagen - als "Effekt jenes kulturellen Konstruktionsapparates ..., den der Begriff 'Geschlechtsidentität' (gender) bezeichnet".¹⁴

Das negative Körperempfinden der Protagonistin spiegelt in erschreckender Deutlichkeit das Ausmaß ihrer Identitätsstörung wider: Ausblutungsphantasien, Magersucht und andere Formen der Selbstverstümmelung sind Symptome einer als unmöglich empfundenen weiblichen Geschlechtsidentität. Die in den Texten Zürns auffällige Fokussierung auf den weiblichen Körper beinhaltet neben der Schilderung autoaggressiver Praktiken jedoch noch einen anderen Aspekt, nämlich die Rolle des Körpers als lebendiges Zeichenmaterial und als dynamischer Bestandteil des künstlerischen Prozesses.

Damit komme ich zu meinem zweiten Untersuchungsschwerpunkt, zu den Formen weiblicher Produktivität bzw. Reproduktivität. In *Der Mann im Jasmin* werden verschiedene Formen der künstlerischen Produktivität und Verausgabung vorgeführt: Schreiben, Zeichnen, Tanz und Pantomime, um nur die Formen zu nennen, die in einem engeren Sinne dem künstlerischen Bereich zugehörig sind. Ein gemeinsames Merkmal aller künstlerischen Artikulationsversuche besteht darin, unter der Regie des "weißen Mannes" praktiziert zu werden - dieser "weiße Mann" entspricht dem visionären Mann im Jasmin, von dem eingangs die Rede war. Die Protagonistin inszeniert sich selbst als Medium, Marionette, Aktrice einer allmächtigen Gott-Vater-Instanz. "Sie" zeichnet unter seinem Diktat, "ohne zu wissen, was sie zeichnen wird". (MJ 150) "Er" spricht aus ihrem Körper heraus Anagramme, die "sie" dann niederschreibt:

In Gedanken versunken bleibt sie ausgestreckt auf einem Bett, und plötzlich beginnt das Innere ihres Körpers deutlich auf die Fragen zu antworten, die sie sich stellt. ...

Diese vagen Töne in ihrem Körper werden in dieser Nacht zur verständlichen Sprache. Die Stimme eines Dichters, Jean Arp, den sie kennt und verehrt, spricht in der Tiefe ihres eigenen Bauches ein Anagramm, das sie aus einem Satz gemacht hat, den sie in einem der Bücher dieses Dichters fand. (MJ 150)

¹⁴ Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a.M. 1991, S. 24.

Die Darstellung der künstlerischen Produktivität als eine Art "production automatique", als passives Empfangen und Reproduzieren männlicher "Potenz", korrespondiert mit dem - auf den ersten Blick - ausschließlich negativen Selbstverständnis der Autorin, mit ihren immer wieder geäußerten Zweifeln an einer schriftstellerischen oder wie auch immer gearteten künstlerischen Begabung: "Und sie ist ein Nichts gegen ihn. Ihre Zeichnungen haben nichts Neues auf die Welt gebracht, während sein Werk höchstes Erstaunen erregt hat."¹⁵ Es sei noch einmal darauf hingewiesen, daß Zürn auch in persönlichen Aufzeichnungen von sich selbst häufig in der personalen Form spricht. Bei dem Künstler, von dem hier die Rede ist, handelt es sich um ihren langjährigen Lebensgefährten Hans Bellmer.

Zurück zu der Protagonistin in *Der Mann im Jasmin*, die nach dem Muster der unbefleckten Empfängnis die Anagramme eines namhaften Dichters gebiert. Das weibliche Subjekt geriert sich hier als Objekt bzw. als Nicht-Subjekt, das nur über den Umweg männlicher Subjektivität existieren und produzieren kann. Die oben zitierte Textstelle deutet auf eine rein affirmative Übernahme der traditionellen Rollenverteilung hin, nach der der Mann künstlerisch tätig ist, während die Frau auf den Bereich der Reproduktion beschränkt ist. Auch bei Zürn scheint die Frau nur (Hohl)Körper - Bauch - zu sein, aus dem heraus ein männlicher Geist sich artikuliert. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich jedoch, daß die vermeintliche Anpassung tatsächlich eine subtile Form der *Umkehrung* der gängigen Rollenklischees ist: Das Anagramm, von dem oben die Rede ist, entpuppt sich als originäre Produktion des vermeintlichen Mediums. Ausgangspunkt ist zwar eine Gedichtzeile Jean Arps, diese wird jedoch - entsprechend der anagrammatischen Umstellpraxis - in ihre einzelnen Bestandteile zerlegt und neu zusammengesetzt. Das ursprüngliche Sinnangebot der Ausgangszeile wird damit in Frage gestellt, die Bedeutung des Dichters, "den sie kennt und verehrt" (?), relativiert. Lediglich Stimme und Material stammen von "ihm", das eigentlich Schöpferische ist "ihr" Verdienst - auch wenn es sich dabei zunächst einmal "nur" um die Auflösung bestehender Sinnstrukturen handelt. Beinahe der Lächerlichkeit preisgegeben wird der männliche Dichter, als seine "lange, wohlbekannte Nase ... auf ihrem Kopfkissen" (MJ 151) erscheint. Die Nase spielt im schöpferischen oder geistigen Prozeß sicherlich keine exponierte Rolle. Vielmehr bieten sich Assoziationen wie "Nase - naseweis - altklug" oder auch die Deutung als (nicht ganz ernst zu nehmende) phallische Metapher an.

Das ambivalente Wechselverhältnis zwischen Unterwerfung unter und Aufleh-

¹⁵ Zürn: *Heft 'Crécy'*. In: *Gesamtausgabe*, Bd. 5, a.a.O., S. 5-57, hier S. 31.

nung gegen das männliche Diktat nimmt im folgenden noch deutlichere Züge an:

Am nächsten Tag beginnt sie unter seinem Diktat zu zeichnen. Er teilt ihr seine Gegenwart im Hause durch Klopfzeichen mit. Dieses Mal ist es kein "PING", das sie hört, sondern die harten dumpfen Schläge eines Mannes, der ihr von neuem seinen Willen aufzwingt. Die Hypnose per Distance hat wieder angefangen. Diese Arbeit zu zweit entwickelt sich zu einer großen Schönheit. Sie ist Medium geworden, der einzige Zustand, der ihrer würdig ist.

Wenn sie zögert, eine neue Linie zu zeichnen, so kann sie sicher sein, daß er ihr mit einem neuen Klopfzeichen weiterhilft. Das Ergebnis ist von Qualität und wird plötzlich verdorben, da er nicht damit aufhört zu klopfen, und schließlich zerreißt sie in unglücklichem Zorn dieses seltene Dokument.¹⁶

Das Verhältnis zwischen "ihr", dem passiven Medium, und "ihm", dem Schöpfer und Initiator, ist höchst widersprüchlich gestaltet. Wenn die Rede von "Diktat", "harten dumpfen Schläge(n)" und aufgezwungenem Willen ist, so läßt das auf eine spannungsreiche, eher negativ zu bewertende Konstellation schließen. Andererseits schwärmt "sie" von "einer großen Schönheit" und einer "Zusammenarbeit ... voll Harmonie", von einem "Ergebnis ... von Qualität", um unmittelbar darauf - die Verwirrung dauert an - die gemeinsame Arbeit "in unglücklichem Zorn" zu zerreißen. Die Ausgangsposition ist eindeutig: "Sie" ist das ausführende Medium, "er" der souveräne Schöpfer, der dann jedoch plötzlich die Beherrschung verliert und alles verdirbt. Wer ist hier "er" und wer "sie"? Woher nimmt "sie" als erklärtermaßen passives Medium oder Objekt die zornige Urteilskraft, das gemeinsame Opus der Zerstörung preiszugeben und ein eigenes Textbegehren zu artikulieren? Wo bleibt der Glaube an die allmächtige, allwissende, unanfechtbare Gott-Vater-Instanz? "Aber wo, wo ist Gott?" (MJ 205) Ich habe gerade anhand eines Textbeispiels gezeigt, daß die Protagonistin in *Der Mann im Jasmin* ihre Anagramme scheinbar unter dem Diktat des "weißen Mannes" anfertigt. Auf die von Zürn dargestellte Form der Anagrammpraxis möchte ich nun noch etwas ausführlicher eingehen - und damit komme ich zu meinem dritten und letzten Untersuchungsschwerpunkt, zum Verhältnis von Körper und Sprache.

Vorab einige Informationen zur Geschichte und zur Technik des Anagramma-

¹⁶ Zürn: *Notizen zur letzten (?) Krise*. In: dies.: *Der Mann im Jasmin/Dunkler Frühling*. Mit einem Nachwort von Ruth Henry und einem Essay von Jean-François Rabain. Frankfurt a.M./Berlin/Wien, S. 104-128, hier S. 106.

tisierens: Die Tradition der Anagrammkunst läßt sich bis in die Antike zurückverfolgen, über die Jahrhunderte wurden Anagramme vor allem als Geheimschrift, Orakel und für Pseudonyme verwendet. Der Spielcharakter wurde je nach Verwendungszweck mehr oder weniger stark betont, führte aber wohl dazu, daß die Anagrammkunst lange Zeit eine Randerscheinung des literarischen Lebens blieb.¹⁷

Im Jahre 1906 begann Ferdinand de Saussure seine Anagrammforschung. Im Unterschied zum traditionellen Anagrammverfahren, ein Wort in ein anderes Wort über Buchstabenversetzung zu transformieren, konzentrierte Saussure sich auf Phonemkombinationen, privilegierte also die Lautung gegenüber dem graphischen Schriftbild. Sein Interesse galt vor allem der Suche nach einem allgemeingültigen Lautgesetz, welches den sogenannten "Text unter dem Text" ("les mots sous les mots") hervorbringt. Demnach werden die Wörter eines Textes nicht von einem schreibenden Subjekt bewußt kombiniert, sondern sie gehen aus anderen, vorgängigen Wörtern und schließlich dem (ver-)leitenden Wort, dem "mot-thème", hervor.¹⁸

Die Idee eines der Sprache bzw. ihren Lautgesetzen innewohnenden Automatismus wurde im Surrealismus wieder aufgegriffen. Die Surrealisten entwickelten im Rahmen der "écriture automatique" eine besondere Affinität zum anagrammatischen Verfahren. Im Spiel mit den Buchstaben sollte das Verborgene, Unbewußte, Verdrängte zum Vorschein gebracht werden. Hieran knüpft auch Unica Zürn an, wenn sie ihre Protagonistin unter dem Diktat des "weißen Mannes" Anagramme erstellen läßt. Das Bewußtsein soll ausgeschaltet werden, im Unterschied zu den Surrealisten jedoch nicht, um das eigene Unbewußte hervortreten zu lassen, sondern - so zumindest die erklärte Absicht der Protagonistin - um einer *männlichen* Stimme Raum zu gewähren. In *Der Mann im Jasmin* wird das Anagramm folgendermaßen definiert:

(Anagramme sind Worte und Sätze, die durch Umstellen der Buchstaben eines Wortes oder Satzes entstanden sind. Nur die gegebenen Buchstaben sind verwendbar und keine anderen dürfen zur Hilfe gerufen werden.) (MJ 148)

¹⁷ Zur Anagrammtradition vgl. Braun, Luzia u. Ruch, Klaus: "Das Würfeln mit den Wörtern. Geschichte und Bedeutung des Anagramms". In: *Merkur*, H. 1. Januar 1988. S. 225-236. Siehe auch Menzel, Petra: *Die Anagramme der Unica Zürn*. Düsseldorf 1988. Unveröffentlichte Magisterarbeit, S. 23-35.

¹⁸ Vgl. Starobinski, Jean: *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris 1978, bes. S. 11-41.

Der im Hinblick auf die Formen weiblicher Produktivität zentrale Zusammenhang zwischen Körper und Sprache läßt sich am anagrammatischen Verfahren exemplarisch veranschaulichen. Hans Bellmer bringt diesen Zusammenhang auf folgenden Nenner: "Auch der Satz ist wie ein Körper, der uns einzuladen scheint, ihn zu zergliedern, damit sich in einer endlosen Reihe von Anagrammen aufs Neue fügt, was er in Wahrheit enthält."¹⁹ Die von Bellmer betonte Satz-Körper-Analogie hatte für ihn selbst offenbar andere Konsequenzen als für Unica Zürn.²⁰ Bellmers Puppenkonstruktionen lassen auf einen freien, großzügigen Umgang mit dem verfügbaren Material schließen, auf eine ungehinderte künstlerische Umsetzung männlicher Phantasien und Perversionen. Während Zürn ängstlich bemüht war, beim Anagrammatisieren alle in der Ausgangszeile gegebenen Buchstaben in den Umschriften wiederzuverwenden, hatte Bellmer keine Skrupel, unbrauchbar erscheinende weibliche Körperteile auszumustern. So fehlt bei einigen seiner Puppenkonstruktionen der Kopf, dieser Mangel wird ausgeglichen durch den Einsatz mehrerer Unterkörper.²¹ Zürn konnte offenbar weniger gut als Bellmer zwischen Leben und Werk, Schrift und Selbst trennen, dafür spricht unter anderem ihr früher, literarisch antizipierter Tod. Das Verhältnis der Autorin zur Sprache ist nicht das eines souveränen, selbstbewußten Subjekts. Ihre Textpraxis zielt vielmehr darauf ab, das Leiden an der (sexuellen) Differenz und an der mangelnden Verankerung des weiblichen Subjekts in der symbolischen Ordnung zu veranschaulichen. Die Einbindung des Körpers in den künstlerischen Prozeß erfolgt überwiegend in autoaggressiver Weise, so wird z.B. die Körperoberfläche bzw. -randzone, die Haut, zum lebendigen Zeichenmaterial:

Während sie in der Halle von Orly auf ihr Flugzeug nach Frankfurt wartet, schneidet sie sich mit einer spitzen Nagelpfeile eine 6 in das Innere ihrer linken Hand. (MJ 153)

Die Einschreibungen am eigenen Körper wie auch das Verfahren des Anagrammatisierens deuten darauf hin, daß es der Protagonistin in *Der Mann im*

¹⁹ Bellmer, Hans: *Nachwort zu Orakel und Spektakel* (Berlin 1956). Abgedruckt in: Zürn, Unica: *Das Weiße mit dem roten Punkt. Texte und Zeichnungen*. Hg. von Inge Morgenroth. Frankfurt a.M./Berlin 1988, S. 223f.

²⁰ Zu den geschlechtsspezifischen Unterschieden bei der künstlerischen Produktion vgl. Weigel: "Hans Bellmer - Unica Zürn. Junggesellenmaschinen und die Magie des Imaginären", a.a.O.

²¹ Vgl. Bellmer, Hans: *Die Puppe*. Frankfurt a.M. 1983.

Jasmin an herkömmlichen, verbalen Artikulationsmitteln fehlt, daß sie also als weibliches Subjekt keinen Platz in der symbolischen Ordnung einnehmen konnte. Ein zentraler Unterschied zwischen den beiden Verfahren liegt jedoch darin, daß beim Anagrammatisieren nicht der eigene Körper in Mitleidenschaft gezogen wird, sondern die Sprache - und damit die symbolische Ordnung - zur Angriffsfläche wird.

Die von Bellmer hervorgehobene Satz-Körper-Analogie läuft darauf hinaus, daß der Körper - nicht der männliche, sondern der weibliche wohlgeformt - und die Sprache gleichermaßen als künstlerisches Material instrumentalisiert werden. Von einer souveränen Instrumentalisierung kann bei Zürn schon deshalb nicht die Rede sein, weil es auch der eigene Körper ist, der - gleich einer fremden Materie - zum formbaren Kunstobjekt und zur Angriffsfläche für das negative Triebpotential wird. Analog dazu verhält es sich mit der Sprache: Wenn Zürn (bzw. ihre anagrammatisierende Protagonistin) in das sprachliche System eindringt, syntaktische Strukturen auflöst und Sinneinheiten pulverisiert, so handelt es sich dabei erst einmal um eine Bewegung der Regression: um das mimetische Rekonstruieren einer gescheiterten psychosexuellen Identitätsentwicklung, um die notwendige Rückkehr an den Ort, an dem Subjektivität entsteht. Am Anfang ist die Sprache - und damit muß das Individuum, das zunächst nicht viel mehr als ein hilfloser Körper ist, umzugehen lernen.

Die künstlerische Praxis Unica Zürns gibt Aufschluß darüber, welchen selbstzerstörerischen Prozessen ein weibliches Subjekt ausgeliefert ist, das sich weder in der Sprache noch im weiblichen Körper beheimatet fühlt. Körperversümmelung und Zerstückelungsphantasien korrespondieren mit der Auflösung syntaktischer und semantischer Einheiten, spiegeln die Erfahrung der Disparatheit des weiblichen Subjekts wider.

Die Analogie zwischen Körper und Text ist jedoch noch in einer weiteren Hinsicht von Bedeutung: Unica Zürn zieht nämlich eine deutliche Parallele zwischen künstlerischer Produktivität und menschlicher Fortpflanzung. Textproduktion und Gebären werden gleichermaßen als Ergebnis einer "unbefleckten Empfängnis" dargestellt. So fällt der Hauptfigur eine Geschichte buchstäblich in den Schoß: "In der träumerischen, glücklichen und halb abwesenden Stimmung, in der sie sich befindet, fällt ihr eine ganze Geschichte vom Himmel in den Schoß, die sie sofort in die Maschine tippt ..." ²². Und die Zeugung ihres Sohnes vollzieht sich in entsprechender Weise ohne bewußte Partizipation ihrerseits rein durch das Wirken des "weißen Mannes":

²² Dies.: "Im Pechsee steht ein schwarzer Fisch." In: dies.: *Das Weiße mit dem roten Punkt. Texte und Zeichnungen*, a.a.O., S. 175-183, hier S. 175.

Und jetzt begreift sie plötzlich das Geheimnis der so überraschend blauen Augen ihres Sohnes. Sie erinnert sich an den Winterabend, als der leere, seltsame Augenblick für sie entstand: Damals stand sie vor dem Schreibtisch ihres Mannes und geriet in einen Zustand der tiefsten Abwesenheit. Sie war allein in ihrer Wohnung. Das letzte, woran sie sich an diesem Abend erinnern kann, ist der Anblick des Schreibtisches. Am nächsten Morgen erwacht sie in ihrem Bett. In dieser Nacht, in der sie sich nicht von ihrem Mann berührt fühlte, hat der weiße Mann ihrem Sohn sein Leben geschenkt, und neun Monate später wird er mit *seinen* blauen Augen geboren. (MJ 161/162)

Die Verbindung "Schreiben - Gebären bzw. Empfangen" wird schon dadurch angedeutet, daß zweimal der Schreibtisch - bezeichnenderweise der des Mannes, was auf die männliche Monopolstellung auf dem Gebiet des Schreibens hinweisen könnte - erwähnt wird. Die letzte bewußte Wahrnehmung der Protagonistin gilt diesem Möbelstück, näherliegend wäre im Hinblick auf den bevorstehenden Zeugungsakt wohl das Bett. Wie bei der künstlerischen Produktion tritt "sie" nur als Medium, als Empfangende, als Hohlkörper, den es zu füllen gilt, in Erscheinung. Diese Analogie impliziert möglicherweise eine Kritik an der tradierten Beschränkung des weiblichen Geschlechts auf die Reproduktionsfunktion. Übertragen auf den künstlerischen Sektor geht es darum, daß der Frau schöpferische Qualitäten weitgehend abgesprochen werden. Im künstlerischen Leben fungiert sie als Muse, Modell, Medium etc., verfügt aber vermeintlich nicht über Originalität oder gar Genialität. Notwendig wäre eine deutliche Trennung zwischen dem Bereich der Reproduktion und dem der künstlerischen Produktion.²³ Auf den Versuch, den weiblichen Körper auf eine emanzipatorische und differenzüberwindende Weise in den künstlerischen Akt einzubringen, zielt auch das Postulat Valie Exports ab:

In Wahrheit geht es darum, wie uns die Geschichte der Hysterie, feministisch interpretiert, beweist, die soziale Identität von Körper und Frau aufzubrechen, das weibliche Selbst vom weiblichen Körper und seinen weiblich-biologischen Körperfunktionen zu lösen, mit einem Wort, die soziale Konstruktion des Weiblichen durch das Patriarchat

²³ Vgl. hierzu Irigaray, Luce: "Eine Geburtslücke. Für Unica Zürn". In: dies.: *Zur Geschlechterdifferenz*. Wien 1987. S. 141-149, hier S. 147. "Die *reale* Mutterschaft müßte ein *Zusätzliches* bleiben ...", so die Folgerung Irigarays aus der Schwierigkeit Zürns, sich als Künstlerin zu definieren. Zur Differenzierung zwischen leiblicher und symbolischer Schöpfung vgl. auch Weigel: "Hans Bellmer - Unica Zürn. Junggesellenmaschinen und die Magie des Imaginären", a.a.O., S. 220 f.

aufzuheben.²⁴

Die Analogie von Schreiben und Gebären ist als Ausdruck eines grundsätzlichen generativen Bedürfnisses zu begreifen. Der Drang, sich auf irgendeine Weise "fortzupflanzen" bzw. etwas zu schaffen, das über die eigene Existenz hinaus Bestand hat, ist bei Frauen nicht weniger ausgeprägt als bei Männern. Die Fähigkeit, Kinder zu gebären, bedeutete für das weibliche Geschlecht in der Geschichte nicht ein Plus, eine zusätzliche Möglichkeit, sondern eine Beschränkung auf den Bereich der Reproduktion. Zürn formuliert ihr generatives Verlangen explizit und auf eine durchaus nicht singuläre Weise, wie der Vergleich mit anderen Künstlerinnen zeigt:²⁵

Was ist der Sinn des Lebens? Sie antwortet auf diese Frage: "Spuren zu hinterlassen" Das kann geschehen, indem man Kinder zeugt und gebiert, in denen die Erinnerung an die Eltern weiterlebt. Und Spuren hinterlässt man auch mit einem Werk.²⁶

Unica Zürn demonstriert in ihren Texten, insbesondere in *Der Mann im Jasmin*, welche Konsequenzen die Nicht-Integration in die symbolische Ordnung und die kulturell tradierte Ablehnung des mütterlichen Körpers für das "weibliche Subjekt"²⁷ haben können, nämlich eine orientierungslose und von vornherein zum Scheitern verurteilte Flucht in den Bereich des Imaginären. Die Nicht-Identifizierung mit dem Namen des Vaters wird kompensiert durch ein imaginäres Konstrukt (der "Mann im Jasmin", der "weiße Mann" oder einfach "er"), als dessen willenloses Medium "sie" sich definiert. Der Ausschluß aus

²⁴ Export, Valie: *Das Reale und sein Double: Der Körper*. Bern 1987. S. 16. Die Sozialisierung des weiblichen Körpers führt nach Export im Bereich weiblicher Kunstproduktion zu einem Phänomen, das auch bei Zürn anzutreffen ist: "Die weiblichen Inszenierungen der eigenen Körperlichkeit sind Inszenierungen der Auflösung, der Opakheit, der Unbestimmtheit, der Ambivalenz, der bloßen Virtualität." Ebd., S. 34.

²⁵ In Gabriele Reuters Roman *Aus guter Familie. Leidensgeschichte eines Mädchens* (Berlin 1895, hier S. 355) spricht die weibliche Hauptfigur einen nahezu identischen Gedanken aus: "Etwas Werdendes ... Ein Kind - oder ein Werk - meinethwegen ein Wahn, jedenfalls etwas, das Erwartungen erregt und Freude verspricht, mit dem man der Zukunft etwas zu schenken hofft - das braucht der Mensch, und das braucht darum auch die Frau."

²⁶ Zürn: *Kinder Lesebuch*, a.a.O., S. 72.

²⁷ Von einem "weiblichen Subjekt" kann im Sinne Zürns, außer als rein imaginäres Konstrukt vorgestellt, keine Rede sein.

dem kulturell gültigen Verständigungssystem schlägt sich in Form von Zeichenwahn und einer ver-rückten Wahrnehmung nieder. *Alles* (Flugnummern, Verkehrslichter, das Monogramm eines Hotels etc.) hat für "sie" - ein weibliches Ich gibt es trotz der ausdrücklich autobiographischen Prägung des Textes nicht - Bedeutung; nur fehlt der Zusammenhang, d.h. die Rückbindung an ein Identitätsversicherndes System. So kann die imaginäre Stabilität plötzlich ins Gegenteil umkippen, wenn die Verbindung zum "Mann im Jasmin" oder zum "weißen Mann" infolge der Konfrontation mit dem *realen* Mann abbricht. Dann ist "sie" nur noch ein leeres Blatt Papier, das *seiner* Beschriftung harrt, ein seelen- und geistloser Körper, an dem in autoaggressiver Weise (z.B. mit einer Nagelfeile) Einschreibungen vorgenommen werden.

Als innovativ würde ich Unica Zürns Schreiben vor allem deshalb bezeichnen, weil die Sprache wie auch der (weibliche) Körper als eigendynamisches, potentiell subversives Zeichenmaterial begriffen werden. Zürn geht von einer Text-Körper-Analogie aus, die den Bruch mit der abendländischen Vorstellung einer grundsätzlichen Körper-Geist-Opposition impliziert: Text und Körper sind im künstlerischen Prozeß unendlich formbar bzw. de-formierbar und bilden die materielle Basis für ein differenzüberwindendes "Spiel" mit den gängigen binären Oppositionen (Subjekt - Objekt, männlich - weiblich, innen - außen etc.).

Problematisch ist dieser Ansatz jedoch insofern, als, wie anhand der Hauptfigur in *Der Mann im Jasmin* veranschaulicht, die Grenzen zwischen einer subversiven künstlerischen Praxis und einem autoaggressiven Umgang mit dem eigenen Körper fließend sind. Beim Anagrammatisieren richtet sich das im Zuge der künstlerischen Verausgabung freigesetzte negative Triebpotential gegen die Sprache und damit gegen die als restriktiv erlebte symbolische Ordnung. Die am eigenen Körper vollzogenen Einschreibungen - Verletzungen der Haut als Ausdruck durchlässiger Ichgrenzen - sind dagegen selbstzerstörerischer Art und Symptom einer nicht sublimierbaren, d.h. nicht via Symbolisierung umzuleitenden Negativität.

Literatur

Bellmer, Hans: *Die Puppe*. Frankfurt a.M. 1983.

Braun, Luzia u. Ruch, Klaus: "Das Würfeln mit den Wörtern. Geschichte und Bedeutung des Anagramms". In: *Merkur H. 1*. Januar 1988. S. 25-35.

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a.M. 1991.

Export, Valie: *Das Reale und sein Double: Der Körper*. Bern 1987.

Irigaray, Luce: "Eine Geburtslücke. Für Unica Zürn". In: dies.: *Zur Geschlechterdifferenz*. Wien 1987. S. 141-149.

Kaplan, Louise J.: *Weibliche Persionen. Von befleckter Unschuld und verweigerter Unterwerfung*. Hamburg 1991.

Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York 1982.

dies.: *Geschichten von der Liebe*. Frankfurt a.M. 1989.

Menzel, Petra: *Die Anagramme der Unica Zürn*. Düsseldorf 1988. Unveröffentlichte Magisterarbeit.

Morrien, Rita: *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*. Würzburg 1996.

Reuter, Gabriele: *Aus guter Familie. Leidensgeschichte eines Mädchens*. Berlin 1895.

Schneider, Franziska: *Unica Zürn. Zu ihrem Leben und Werk*. Zürich 1979. Unveröffentlichte Lizentiatsarbeit.

Starobinski, Jean: *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris 1978.

Weigel, Sigrid: "Hans Bellmer - Unica Zürn. Junggesellenmaschinen und die Magie des Imaginären". In: dies.; Stephan, Inge (Hg.): *Weiblichkeit und Avantgarde*. Berlin, Hamburg 1987. S. 187-230.

Wysocki, Gisela von: "Weiblichkeit als Anagramm: Unica Zürn". In: dies.: *Die Fröste der Freiheit. Aufbruchspantasien*. Frankfurt a.M. 1981. S. 37-54.

Zürn, Unica: *Gesamtausgabe*, Bd. 1-5. Hg. v. Günter Bose u. Erich Brinkmann. Berlin 1988 ff. Bis auf 4.2. sind alle Bände erschienen.

dies.: *Der Mann im Jasmin/Dunkler Frühling*. Mit einem Nachwort von Ruth Henry und einem Essay von Jean-François Rabain. Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1982.

dies.: *Das Weiße mit dem roten Punkt. Texte und Zeichnungen*, Hg. v. Inge Morgenroth, Frankfurt a.M./Berlin 1988.